Die
spanischen Vorbilder P. Corneille's.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde,

mit Zustimmung

der Hochlöblichen Philosophischen Facultät zu Rostock

veröffentlicht

von

Gustav Bolz

aus Berlin.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Greifswald.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei von F. W. Kunike.
1878.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553624_0217

Seinem Vater

aus Dankbarkeit

gewidmet

vom

Verfasser.

Einleitung.

Der Einfluss der spanischen Literatur auf die französische ist eine Frage, die auf das lebhafteste von Critikern aller Länder discutirt worden ist. Spanier, Engländer, Italiäner, Deutsche, Americaner und Franzosen haben in ihren Werken[1]) über die dramatische Literatur in Spanien diesen Punct mehr oder weniger eingehend behandelt und meistens — mit Ausnahme der Franzosen natürlich — zu Ungunsten Frankreichs entschieden. Man darf sich daher nicht wundern, wenn man Hyperbeln folgender Art zu lesen Gelegenheit hat: „Das „grösste Werk, welches man dem spanischen Theater schuldet, „ist das französische Theater." (Andrès. Dell' origine de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura V. pag. 187. Venedig.) Oder: „Wenn Lope de Vega nicht geschrieben „hätte, so würden die Meisterwerke Corneille's und Racine's „vielleicht nicht existiren." (Some account of the lives and writings of Lope de Vega Carpio and Guillem de Castro by Lord Holland, 1806.) Diese weit über das Mass hinausgehenden Meinungsäusserungen haben ihren Grund wohl hauptsächlich darin, dass das spanische Theater auf das französische mehr eingewirkt hat, als auf dasjenige irgend eines anderen Landes. Was Italien, Deutschland und England aus der Blütenperiode der spanischen dramatischen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert empfangen haben, ist, besonders was

1) Siehe v. Schack's Verzeichniss der wichtigeren Schriften über die dramatische Literatur und Kunst in Spanien. (v. Schack Gesch. d. dram. Lit. u. Kunst in Span. III. 544.) Dazu wäre noch hinzuzufügen: Hist. comparée des littér. espag. et franç. p. A. de Puibusque; History of Spanish literature by G. Ticknor; Geschichte des Dramas von Klein.

das Inselreich anbelangt, geringfügig im Vergleich mit dem[2]), was französische Dichter, und zwar planmässig, der spanischen Literatur entlehnt haben. Indessen dass untergeordnete dramatische Geister Frankreich's sich auf den üppigen Feldern der spanischen Kunst Nahrung gesucht haben, wäre von keiner grossen Bedeutung. Die Behauptung aber, dass auch die Heroen des französischen Theaters, wie Corneille und Molière, im hohen Grade — und Racine[3]) selbst in mittelbarer Beziehung — beeinflusst worden wären, hat einen literarischen Kampf von so ungemeiner Heftigkeit und Intensität veranlasst, wie man ihn wohl selten in den critischen Turnieren literar-historischer Geister antrifft. Racine in's Gefecht zu ziehen, ist wohl nur ein vorübergehender Versuch gewesen. Auch Molière kommt nicht so sehr in Betracht, da derselbe in seinen Nachahmungen bei weitem mehr die italiänische Comödie benutzt hat[4]). Der Streit dreht sich also besonders um Corneille.

Seitdem am Anfange dieses Jahrhunderts die Studien auf dem Gebiete der spanischen Literatur besonders durch das Vorgehen Tieck's, Schlegel's, Malsburg's und Bouterwek's in Deutschland, und in Spanien durch die Bestrebungen unseres deutschen Landsmannes Böhl von Faber eifrig cultivirt wurden, hat man sich vielfach damit beschäftigt, die Bedeutsamkeit des spanischen Theaters für das französische Drama im 17. Jahrhundert festzustellen. Auch die französische Academie (Villemain) hatte zur Lösung dieser Frage einen Preis aus-

---

2) Linguet sagt in seinem Théâtre espagnol (1770): „Die Franzosen „verdanken den Spaniern hundertmal mehr als den anderen Völkern Eu„ropa's zusammen."

3) Raynouard hat im Journal des Savants 1823 nachgewiesen, dass Racine den Rotrou benutzt habe. Er sagt: „Je pourrais indiquer des „motifs de scène, des tournures qui sont ou des imitations ou des rémi„niscences, mais je me borne aux citations de vers isolés." etc. Da nun Rotrou die Spanier stark nachgeahmt hat, so genügt diese Angabe v. Schack, um eine indirecte Beeinflussung Racine's durch die spanische Literatur als ausgemacht zu erachten. Dies dürfte denn doch ein zu weit gehender Schluss sein! (v. Schack, III. 444.)

4) „L'influence du théâtre espagnol sur notre grand poëte comique „n'est pas comparable à celle exercée par le théâtre italien." (Molière et la comédie italienne p. Louis Moland 1867. Préface p. III.)

gesetzt, den A. de Puisbusque durch seine schon angeführte Histoire comparée etc. sich errungen hat. Es ist dies, soviel ich weiss, das einzige existirende Werk dieser Art.

Dass bei diesen Untersuchungen grosse Meinungsdifferenzen hinsichtlich Corneille's zwischen den deutschen und spanischen Critikern einerseits und den französischen andrerseits sich bildeten, ist nicht überraschend. Geschadet hat diese critische Analyse dem französischen Dichter sicherlich nicht. So z. B. sind die Behauptungen Voltaire's, so weit es spanische Nachahmung betrifft, jetzt zum Theil als unrichtig widerlegt, und ihm viele Flüchtigkeit und Unkenntniss nachgewiesen. Von deutschen Critikern hat besonders v. Schack, ausserdem der Spanier Hartzembusch (deutscher Abkunft) anti-corneille'sche Critik getrieben, welcher der französische Critiker Viguier[5]) oft mit Erfolg entgegen tritt. In jüngster Zeit ist der Streit in der Geschichte des Dramas von Klein mit aller Energie wieder aufgenommen worden. Seine Corneille-Critik[6]) zieht sich wie ein rother Faden durch die ganze Geschichte des italiänischen und spanischen Dramas, ist aber zu parteiisch, um auf Zustimmung Anspruch machen zu können.

Insbesondere meint nun Klein in allem Ernst, endgültig bewiesen zu haben, dass der Horace Corneille's dem Hermano honrado von Lope de Vega nachgeahmt sei. Diese Behauptung glaube ich in gegenwärtiger Arbeit widerlegt zu haben. Ausserdem halte ich es für zweckmässig, eine Geschichte der ganzen Critik beizugeben, zu der diejenigen Stücke Corneille's, welche als spanische Nachahmungen gelten, Veranlassung gegeben haben.

---

5) In den Notices der Corneille-Ausgabe von Marty-Laveaux. Seine Anecdotes littéraires sur P. Corneille habe ich leider nicht einsehen können.

6) Wer sich in Kürze darüber informiren will, möge sich folgender Daten bedienen: V, 280, 293, 229, 278, 478, 486, 359—375. VI, 1; 29, 125, 159, 602. VI, 2; 142—143, 159, 165—169, 349. IX, 2; 253. X, 566, 641, 653—701. XI, 1; 37, 186, 228. XI, 2; 381, 463, 483.

Le Cid (1636).

Mit Scudéry's Observations sur le Cid und den Sentiments de l'Académie sur le Cid beginnt das critische Spiessruthenlaufen der Cid-Tragödie. Gänzlich abgesehen von den ästhetischen Plänkeleien, die ja den Hauptinhalt der beiden Schriften ausmachen, ist der Umstand wichtig, dass Scudéry in seinen Observations zuerst die spanische Quelle nachweist, der Corneille sein Stück entlehnt hat, nämlich las Mocedades del Cid von Guillem[7]) de Castro y Belvis, und so demselben den Nimbus der Originalität nimmt. Damit war das Signal zu den critischen Untersuchungen gegeben, die seit zweihundert Jahren hinsichtlich der spanischen Nachahmungen Corneille's den Scharfsinn Vieler beschäftigen.

Man darf durchaus nicht glauben, dass Corneille gleich von Anfang an so ehrlich war, das Stück des Guillem de Castro y Belvis[8]) zu nennen. Erst nachdem Scudéry in seinen Observations die Liste der Beziehungen[8a]) zwischen den Moce-

---

7) Guillem scheint die correcte Schreibweise zu sein (Klein, Marty-Laveaux, Geruzez) Voltaire schrieb französirt Guilain, was die Biographie universelle (Artikel Corneille) in Guillen verwandelt. In der Histoire de France von H. Martin ist der Name sogar Guilhen geschrieben.

8) Corneille hat die Primera parte de las Mocedades del Cid benutzt. Ausserdem giebt es noch eine Segunda parte de las Mocedades del Cid von Guillem de Castro. Juan Bautista Diamante behandelt denselben Stoff gleichfalls in einer Dilogie. El hijo honrador de su padre ist der Primera parte Castro's nachgeahmt (und dem französischen Cid, oder ist, wie französische Critik jetzt behauptet, lediglich eine Uebersetzung des letzteren allein. S. w. u.); El cerco de Zamora ist der correspondirende Theil der Segunda parte. Ausserdem existirt noch ein drittes spanisches Cid-Schauspiel, das theilweise dem des Diamante nachgeahmt ist. Es rührt von einem Francisco Polo her. (Ticknor II. 69—70).

8a) Aus diesem Grunde ist es räthselhaft, wie Klein hat schreiben können, dass Scudéry Castro's Mocedades nur dem Namen nach gekannt

dades del Cid und Corneille's Cid gegeben hat, bequemt sich Letzterer, die von denselben schon angeführten Stellen zu ergänzen, thut dies aber noch nicht vollständig[9]).

Die Academie bediente sich in Folge des Nachweises Scudéry's in ihren Sentiments des Wortes „larcins", worüber sich Voltaire in seinen Remarques sur les Sentiments de l'Académie folgendermassen äussert: „Le mot „larcins" est „dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, en enrichir „sa patrie et l'avouer (aber erst gezwungen!) est-ce là un lar-„cin?", ohne sich aber über diese rhetorische Frage weiter auszulassen.

Bis zum Jahre 1774 galten die Mocedades des Guillem de Castro als alleiniges Vorbild. Da entdeckte Voltaire noch ein anderes Gestirn, welches dem Corneille vorangeleuchtet haben soll, nämlich Diamante in seinem Hijo honrador de su padre, wobei er in den groben Irrthum verfällt, Guillem de Castro nach Diamante leben und ihn dessen Stück gleichfalls nachahmen zu lassen. In der zweiten Auflage seiner Commentaires giebt er eine vergleichende Analyse[10]), in der er die Diamante'schen Bestandtheile des Cid Corneille's nachweist.

Durch chronologische Beweise wurde die Ansicht Voltaire's hinsichtlich des Guillem de Castro und Diamante leicht widerlegt. Ersterer lebte von 1567—1631. Nun ist vor 1657 überhaupt kein gedrucktes Werk Diamante's nachzuweisen.

zu haben scheint. Dieser Ausspruch ist um so auffallender, als Klein einige Stellen aus den Observations citirt. Demnach hat derselbe weder die Schrift Scudéry's selbst, noch die Remarques Voltaire's über den Cid aufmerksam genug gelesen. Durch letztere allein hätte er schon seinem Irrthum entgehen können. Offenbar hat er seine Citate aus zweiter Hand. Gesch. d. Dram. X. 654.

9) Eine erschöpfende Angabe der von Corneille übersetzten Stellen giebt Viguier in den Oeuvres de Corneille par Marty-Laveaux III. 199.

10) Dieser Umstand wahrscheinlich hat Puibusque zu folgender unberechtigter Sentenz verleitet: „Voltaire a sacrifié le génie de Corneille „au génie du premier auteur du Cid qu'il croyait être Diamante . . ." (Hist. comp. II. 513.) In dem Siècle de Louis XIV aber äussert Voltaire klar und deutlich: Corneille „imita autant de scènes de Diamante que de Castro." (pag. 376. éd. Didot fr.) Offenbar hat er in seinen Commentaires aus dem Grunde von der Anführung der Stellen aus den Mocedades Abstand genommen, weil Scudéry und Corneille dieselben schon angegeben hatten.

Folglich konnte Guillem de Castro von Diamante nichts entnommen haben. In Bezug auf Corneille und Diamante schwebte aber die Entscheidung bis zum Jahre 1861, wo ein spanischer Apotheker, welcher auf sein Gewerbe verzichtet hatte, um sich ganz den bibliographischen und literarischen Studien in der Literatur seines Landes zu widmen, Don Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, durch aufgefundene Acten eines Processes gegen Diamante hat constatiren können, dass derselbe erst im Jahre 1626 geboren ist[11]) und Corneille's Cid erschien schon im Jahre 1636. Dieser Fund hat somit den Streit endgültig zu Gunsten Corneille's erledigt und die Behauptung der neueren französischen Critiker, welche für ihren Landsmann plaidirten, bestätigt. Man darf sich also nicht wundern, dass Viguier mit einer gewissen Behaglichkeit, möchte man sagen, v. Schack eines Besseren belehrt[12]), da derselbe in seinem Werke den Standpunct Voltaire's, dass Corneille den Diamante nachgeahmt, verfochten hat[13]).

Dieser Irrthum v. Schack's und Voltaire's ist indessen durchaus nicht so abnorm, als die französiche Critik es hinstellt. Es ist wohl zu erwägen, dass zu Gunsten Corneille's nur der Umstand sprach, dass man kein vor 1657 gedrucktes Stück Diamante's mit Sicherheit hat nachweisen können. Als alleiniger entscheidender Beweis konnte nur die legitime Feststellung seines Geburtsjahres gelten[13a]). Aus der Aehnlichkeit der beiden Stücke konnte man ebenso auf die Nachahmung Corneille's als umgekehrt auf die Diamante's schliessen. Der Umstand indessen, dass Diamante den Guillem de Castro benutzt hat, wodurch sein Stück eben ein ausschliesslich spanisches Gepräge bekommen musste, berechtigte im hohen Grade, die These zu Gunsten Diamante's zu entscheiden. Wenn nun v. Schack seine in dem zweiten Band[14]) seines Werkes p. 430

---

11) Ausführlich hat darüber berichtet Mr. Antoine de Latour in dem Correspondant vom 25. Juni 1861. Derselbe stand mit A. de la Barrera wegen dieser Angelegenheit in literarischem Briefwechsel.

12) Oeuvres de Corn. p. Marty-Laveaux, IV. 272.

13) v. Schack's dram. Lit. u. Kunst etc. III. 373.

13a) Diamante lebte von 1626—1709. Ticknor, Supplementband, bearbeitet von A. Wolf. Leipzig 1867.

14) Dort spricht er sich für die Originalität Corneille's aus.

niedergelegte Meinung später in dem dritten Band p. 372 widerruft, indem er, „geleitet durch ein inneres Gefühl, welches seine Kenntnisse des echt Spanischen in ihm erregten", die spanische Originalität befürwortete, so war dies Gefühl durch die Castro'schen Bestandtheile des Schauspiels Diamante's gewiss gerechtfertigt, wiewohl Viguier sich darüber gewissermassen belustigt[14a]). Ueberdies ist dem französischen Critiker zu bemerken, dass v. Schack in jeder Beziehung die chronologische Frage offen gelassen hatte, wenn er sagt (III. 373): „Da mir von der grossen älteren Sammlung spanischer Comö-„dien, welche den Titel Comedias de differentes Autores führt, „und von welcher schon 1636 zu Valencia ein 29ster Theil „erschien, nicht die ganze Reihe sondern nur einzelne Theile „bekannt sind, so bleibt noch die Vermuthung offen, dass sich „für Diamante's früheres Auftreten auch ein äusseres Zeug-„niss finden werde." Es ist daher völlig unverständlich, was Viguier im Marty-Laveaux IV. 272 äussert: „En se rétractant „ainsi, sur la foi d'un certain sentiment de l'originalité espa-„gnole singulièrement déçu cette fois, M. de Schack oublie de „réfuter la preuve péremptoire, la preuve chronologique, qu'il „avait justement invoquée lui-même." Meint damit Viguier vielleicht die von Alberto de la Barrera gemachte Entdeckung? So ist nur zu bemerken, dass der dritte Band des v. Schack-schen Werkes 1846 erschienen, und jene Entdeckung erst 1861 stattfand.

Eines wirklich thatsächlichen Irrthums auf dem Gebiete der Literarhistorie hat sich jedoch v. Schack schuldig gemacht, indem er Folgendes schreibt (III. 372): „Voltaire in seinem Com-„mentar über Corneille erwähnt zwar den Diamante, schweigt „aber über den hier in Rede stehenden Punct (nämlich die „Nachahmung Corneille's); dagegen hat der Abbé Arnaud den-„selben schon im vorigen Jahrhundert im zweiten Bande der „Gazette littéraire de Paris in's hellste Licht gesetzt." Mit Recht bemerkt nun Viguier (Marty-Laveaux, Corneille IV. 272): „M. de Schack se laisse prendre au piége d'un petit article „inséré par Voltaire au tome II de la Gazette littéraire de „l'Abbé Arnaud, et montrant très-peu de confiance envers la

14a) Oeuvres de Corn. p. Marty-Laveaux IV. 272.

„critique de Voltaire, il se donne pour convaincu par celle de „l'Abbé Arnaud, qui n'est autre que Voltaire lui-même dans „l'article en question", nur musste Viguier v. Schack noch weiter rectificiren, indem er hinzufügte, dass Voltaire in der zweiten Ausgabe seiner Commentaires (1774) ja eine Vergleichung der Stücke Corneille's und Diamante's giebt, daher nichts weniger als „schweigt." Voltaire sagt übrigens ausdrücklich in der Préface du commentateur: „Je n'avais pu „encore déterrer le Cid du Diamante, quand je donnai la pre„mière édition des commentaires de Corneille; je marquerai „dans celles-ci les principaux endroits qu'il traduisit de cet „auteur espagnol."

Nachdem durch die Entdeckung des A. de la Barrera der Streit zu Gunsten Corneille's entschieden war, bemüht sich die französische Critik (z. B. Viguier in den Oeuvres de Corneille par Marty-Laveaux III. p. 238) den hijo honrador de su padre als eine einfache Uebersetzung des französischen Cid hinzustellen, und geht selbst so weit, von Diamante als von einem „obscur auteur de cette oeuvre insignifiante" zu sprechen. Die Untersuchungen über die Bedeutung desselben als Theaterdichter berechtigen jedoch durchaus nicht, ihm dieses epitheton ornans beizulegen. Ticknor rechnet ihn zu den Schauspieldichtern, deren Stücke dem Volksgeschmack am meisten zusagten, während Calderon auf der Höhe seines Ruhmes stand. (Ticknor II. 69.) Es steht indessen ausser allem Zweifel, dass Diamante auch die Mocedades des Guillem de Castro benutzt hat. A. de la Barrera äussert sich darüber kurz, wie folgt: „Diamante avait sous les yeux, en écrivant „cette pièce las Mocedades del Cid de Guillem de Castro et „l'imitation qui en a été faite par Corneille, et il a pris de „l'un et de l'autre ce qui lui a paru bon." (Marty-Laveaux, Oeuvres de P. Corneille III. 6.)

In Betreff der Cid-Frage ist noch ein auffallender Widerspruch Ticknor's zu bemerken. Im zweiten Bande (p. 70) seines Werkes sagt er ausdrücklich, dass Corneille dem Diamante als Vorbild gedient habe. Kurz vorher, im ersten Bande (pag. 861) kann man aber Folgendes lesen: „Aus diesem Stück „(la Verdad sospechosa) hat Corneille seinen Lügner (le Men„teur) geschöpft, und auf solche Weise 1642 durch ein Schau-

„spiel Alarcon's den Grund zum französischen classischen „Lustspiel gelegt, wie sechs Jahre zuvor den zum französischen „Trauerspiel in seinem Cid durch Benutzung des Guillem de „Castro (oder vielmehr durch Plünderung des Diamante in „dessen Honrador de su padre!)." Es ist daraus einfach zu schliessen, dass Ticknor während der Abfassung seines Werkes sich in Betreff des Corneille-Diamante-Disputs noch im Zweifel befand.

Hinsichtlich der Cid-Critik, welche Klein in seiner Geschichte des Dramas (X. 653—701) übt, ist es auffallend, dass derselbe in keiner Weise des Diamante Erwähnung thut, mit Absicht, wie zu vermuthen ist, um nur ja nicht dem französischen Dichter Zugeständnisse machen zu müssen. Ausserdem ist zu bedauern, dass dieser Literarhistoriker nicht die Corneille-Ausgabe von Marty-Laveaux berücksichtigt hat, welches Werk schon 1862 erschienen ist und hinsichtlich der spanischen Vorbilder Corneille's ein höchst ergiebiges Material darbietet. Aus diesem Grunde liefert auch das Programm der königlichen Realschule zu Meseritz 1868: „The French Cid and his Spanish Prototype" von O. Collmann nichts Wesentliches, da Viguier den Gegenstand im Marty-Laveaux schon genügend behandelt hat.

Le Menteur (1642).

Diese Comödie ist der Verdad sospechosa des Juan d'Alarcon nachgeahmt. In seiner Epître zum Menteur schrieb Corneille zuerst das spanische Stück irrthümlich dem Lope de Vega zu. Sechzehn Jahre später ändert er seine Meinung und nennt in dem Examen zum Menteur Alarcon als Verfasser. Es ist deshalb unbegreiflich, wie Godefroy[15]) noch im Jahre 1867 hat schreiben können: „Ce que Corneille dit de la pièce de „Lopez de Vega, faussement attribuée à un certain Juan d'A„larcon" etc. Ich habe keine Schwankungen der Critik zu Gunsten Lope de Vega's feststellen können. Noch ein anderer Irrthum hat sich in Betreff der spanischen Autorschaft bei einigen französischen Literarhistorikern erhalten. Victorin Fabre schreibt in seinem Corneille-Artikel der Biographie uni-

15) Godefroy, histoire de la litt. fr. Poètes I. 442.

verselle: „Cette pièce a pour titre dans l'original la sospechosa „Verdad[16]). Ou doute encore aujourd'hui, si elle est l'ou„vrage de Pedro de Roxas, de Juan d'Alarcon ou de Lopez de „Vega. Il serait trop long d'exposer les motifs qui nous por„tent à croire que le premier de ces poètes en est le véritable „auteur." Schade dass er, wahrscheinlich aus Mangel an Raum, davon hat abstehen müssen. Dieser Pedro Soto de Roxas war nach Ticknor (II. 165) ein Dichter, dem Schäfergedichte in sehr lyrischer Haltung am besten gelangen, und er gedenkt seiner als Theaterdichter garnicht. v. Schack erwähnt ihn in Kürze im Nachtrage zum dritten Bande: „Endlich bemerke ich noch, „dass es auch einen Comödiendichter Pedro de Roxas gab." Beide indess, Ticknor und v. Schack führen als selbstverständlich Alarcon als Verfasser der Verdad sospechosa an, ohne überhaupt zu bemerken, dass Pedro de Roxas je als ein solcher in Betracht gezogen worden ist. Ebenso urtheilt Klein. Dass es aber mit der Autorschaft des Pedro de Roxas eine bestimmte Bewandtniss haben muss — einfacher Irrthum ist ausgeschlossen — geht daraus hervor, dass auch Guizot in seinem Werke Corneille et son temps (p. 201 Paris 1866) die in der Biographie universelle befindliche Ansicht hegt. Er entscheidet sich aber für keinen der drei genannten Autoren. Wer eigentlich zuerst Don Pedro de Roxas als Autor der sospechosa Verdad anführt, habe ich mit Bestimmtheit nicht ermitteln können. Alles, was in Erfahrung zu bringen war, ist folgende Angabe Voltaire's, die ich in der Einleitung zu seinen Remarques sur le Menteur gefunden habe: „Corneille ne mit point au bas des pages du „Menteur les traits qu'il prit dans Lopez ou dans Rojas. On „ne sait qui de ces deux poètes espagnols est l'auteur de cette „comédie." Wenn Voltaire durch diese Stelle zuerst einen Rojas in Mitleidenschaft gezogen haben sollte, so muss man immer noch fragen: welcher Rojas?[17]), denn die individuelle

16) Der Titel Menteur ist übrigens dem Corneille wörtlich gegeben. Es steht nämlich im Index eines spanischen Bandes noch der Zusatz „y por otro titulo el mentiroso." (Siehe Marty-Laveaux, Corneille IV. 243.)

17) Es giebt vier Autoren dieses Namens in Spanien: 1. Fernando de Rojas, der die Celestina fortsetzt: blühte um 1485. 2. Der schon genannte Pedro Soto de Rojas; bl. um 1623. 3. Augustin de Rojas, Verfasser des Viage entretenido, wonach Scarron seinen Roman comique ver-

Bedeutung des Namens Lope ist für Spanien ausser Zweifel, der Name Rojas jedoch entbehrt dieser Prägnanz. — Unbegreiflich ist es aber, wie derartige Irrthümer[18]), die Godefroy, Guizot und Fabre beherrschen, noch immer anzutreffen sind, nachdem Puibusque und Viguier gleichfalls die legitime Autorschaft Alarcon's nach allen Seiten hin erörtert haben.

Die Menteur-Comödie steht zur Cid-Tragödie in einem gewissen Verhältniss. Das was der Cid für die Tragödie ist der Menteur für die Comödie. Die Franzosen betrachten beide Stücke als den Ausgangspunct ihrer classischen Tragödie und Comödie. Von dem Menteur sagt Voltaire in der Einleitung zu den Remarques sur le Menteur: „Ce n'est qu'une traduction, mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière. Il est impossible en effet que l'inimitable Molière ait vu cette pièce sans voir tout d'un coup la prodigieuse supériorité, que ce genre a sur tous les autres et sans s'y livrer entièrement.“ Dieses „probablement“ Voltaire's hat die Bedeutung einer unumstösslichen Thatsache bekommen. In einem Briefe Molière's an Boileau findet man folgende interessante Stelle: „Je dois beaucoup au Menteur; quand on le représenta, j'avois déjà le désir d'écrire, mais j'étois en doute sur ce que j'écrirois, mes idées étoient encore confuses et cet ouvrage les fixa . . . . Enfin sans le Menteur j'aurois sans doute composé des comédies d'intrigue l'Etourdi, le Dépit amoureux, mais peut-être n'aurois-je pas fait le Misanthrope[19]).“

Das „ce n'est qu'une traduction“ Voltaire's hat bei vielen französischen Critikern Missfallen erregt. Einige haben sich auch wirklich die heikle Aufgabe gestellt, diesem Ausspruch jegliche Bedeutung zu nehmen, indem sie sich bemühen, trotz der spanischen Uebersetzungstheile der Comödie den Stempel der Originalität[20]) aufzudrücken, ein um so verfänglicheres

fasst hat; bl. um 1603. 4. Francisco de Rojas Zorilla, ein sehr beliebter Schauspieldichter; bl. um 1645.

18) Kreyssig führt gleichfalls in seiner Geschichte der franz. Nationalliteratur fälschlich Lope de Vega an.

19) Godefroy, histoire de la litt. fr. Poètes I. 442.

20) Siehe Puibusque, hist. comp. etc. II. 160; ferner Geruzez, histoire de la litt. franç. II. 90.

Beginnen, als Corneille selbst in seinem Examen lauter und rein bekennt: „Cette pièce est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'en semble si spirituel et si bien tourné que j'ai dit souvent, que je voudrois avoir donné les deux plus belles que j'aye faites, et qu'il fût de mon invention."

La Suite du Menteur (1643).

Corneille giebt selbst zu diesem Stück in seiner Epitre die Comödie Amar sin saber à quien von Lope de Vega als Vorbild an. Die Critik hat sich wenig, und wenn es geschieht, nur äusserst kurz mit den Beziehungen beider Werke befasst, offenbar, weil die Suite du Menteur zu unbedeutend ist. Viele Literaturgeschichten erwähnen dieselbe garnicht. Ticknor und Klein — und das will bei der scharfen Corneille-Critik des Letzteren gewiss viel sagen — nehmen in keiner Weise Bezug auf Corneille's Nachahmung. Aus den Remarques sur la suite du Menteur comme imitation d'une comédie de Lope de Vega, welche Viguier giebt (Marty-Laveaux, Corneille IV. 391), leuchtet — man muss allerdings etwas zwischen den Zeilen lesen — die Ueberlegenheit der spanischen Production so recht hervor. v. Schack bezeichnet das Amar sin saber à quien als eine der glücklichsten Erfindungen, welche die comische Muse eingeben konnte, und von einem Zauber der Romantik umflossen, der jedes für Poesie empfängliche Gemüth entzücken muss (II. 370).

Die französischen Critiker scheuen sich ohne Zweifel, zu Gunsten Lope de Vega's mit der Sprache herauszurücken. Es ist interessant zu lesen, auf welche feine Weise Puibusque diesen Punct umgeht. Bei Gelegenheit der Suite du Menteur spricht derselbe so gut wie garnicht von dem Amar sin saber à quien, sondern legt den Schwerpunct seiner Critik auf ein Stück Alarcon's, las Paredes oyen, das von ihm als ein Pendant zu der Verdad sospechosa bezeichnet wird und zu gleicher Zeit seiner Meinung nach ein Parallelstück zu el Premio del bien hablar von Lope de Vega sein soll. Nachdem Puibusque dem las Paredes oyen im Vergleich mit dem letzteren Stück bei weitem den Vorzug gegeben hat, leistet er sich folgendes in-

teressantes Aperçu, das wohl werth ist angeführt zu werden, schon um ein Beispiel zu geben, wie man Critik zu Gunsten Corneille's üben kann, wenn man eben will: „Pourquoi faut-il que Corneille n'ait pas employé, à imiter cette dernière comédie (las Paredes oyen) le temps qu'il a perdu à écrire la Suite du Menteur! Notre théâtre aurait eu une personnification de la médisance plus exacte et plus ample que celle de Gresset, moins vulgaire et moins froide que celle de Sheridan (The School for Scandal). Mais que notre exigence ne nous rende pas injuste: Le Menteur seul a suffi pour initier la France à l'étude des caractères et au langage de la bonne comédie; Corneille nous a donné mieux que Sheridan et Gresset, mieux que Lope de Vega que Moreto et même qu'Alarcon, il nous a donné Molière!" (II. 163).

Héraclius (1647)[21]).

Dieser Tragödie hat sich die Critik in Betreff der Frage, ob Originalwerk oder spanische Nachahmung schon seit dem Jahre 1724 bemächtigt. Der Kampf hat eine ungemeine Intensität angenommen und ist heutigen Tages noch nicht ausgefochten. Meine Absicht ist es nicht, erschöpfend auf die Details dieses critischen Meinungsaustausches einzugehen, da dies weit über das dieser Arbeit gestellte Mass hinausführen würde; ausserdem hindert mich daran der Mangel an literarischen Hülfsmitteln[22]) ebenfalls. Ich muss mich daher darauf beschränken, den Heracliusdisput nach Massgabe des mir zu Gebote stehenden Materials[23]) darzulegen.

Eine Aufführung des Heraclius im Jahre 1724 gab Veranlassung zu einer anonymen[24]) Abhandlung, betitelt: „Lettre

21) Am Anfang dieses Jahres, resp. Ende des vorhergehenden, ist dies Stück nach Ausweis der Critik im Hôtel de Bourgogne zum ersten Male aufgeführt. Demogeot und Kreyssig irren also, wenn sie die Jahreszahl 1649 angeben.

22) Ich vermisse zu dem Zweck die Untersuchungen Hartzembusch's, den Text des En esta vida todo es verdad y todo mentira und die Anecdotes littéraires sur P. Corneille von Viguier.

23) Dasselbe hat mir hauptsächlich die Corneille-Ausgabe von Marty-Laveaux gewährt.

24) Die Brüder Parfaict schreiben sie dem Abbé Pellegrin zu.

aux auteurs du Mercure au sujet de la tragédie d'Héraclius", welche in zwei Theilen erschien und frappante Beziehungen zwischen dem Stücke Calderon's „En esta vida todo es verdad y todo mentira" und der französischen Tragödie nachwies, mit der Hinzufügung des Versprechens, eine genaue Prüfung des Prioritätsrechts anstellen zu wollen. Die Nichterfüllung dieser Zusage verursachte das Erscheinen einer zweiten Dissertation von einem anderen Unbekannten, welche im Mai 1724 im Mercur veröffentlicht wurde. Ihre Ueberschrift lautete: „Lettre écrite aux auteurs du Mercure sur la tragédie d'Héraclius." Es wurde nachgewiesen, dass Corneille zum mindesten die Idee seines Stückes dem Calderon entlehnt habe. Ausserdem deutete der Verfasser zuerst auf folgende Stelle hin:

Ha venturoso Mauricio!
Ha infeliz Focas! Quien viò
Que para reynar, no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Serlo, para morir, dos?[25])

die mit folgenden Versen der dritten Scene im vierten Heraclius-Act identisch ist.

Hélas! je ne puis savoir qui des deux est mon fils;
. . . . . .
O Malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je ne puis trouver pour régner après moi!

Dagegen plaidirt le Père Tournemine, ein französischer Jesuit, für die Selbständigkeit und Priorität Corneille's. Seine Argumente sind in dem Avertissement des Oeuvres de Corneille von Jolly 1738 veröffentlicht worden. Tournemine hatte sich, wie er sagt, auf eine Anfrage seinerseits von einem spanischen Freunde schreiben lassen, dass erst nach 1647 eine Ausgabe des Calderon'schen Stückes stattgefunden habe, und dass Calderon selbst einmal (1660) in Paris gewesen sei, wo er den Heraclius kennen gelernt habe. Diese Reise ist aber durch nichts verbürgt. Ausserdem konnte Calderon nicht ein-

25) . . . . „ce cri sublime appartient à Caldéron." Puibusque, histoire comp. II. 153.

mal französisch[26]) sprechen. Demnach haben die Ausführungen des P. Tournemine keine Ueberzeugungskraft. Auch die Brüder Parfaict verwerfen[27]) sie und stützen sich bei ihrer Argumentation, welche sie zu Gunsten Corneille's entwickeln, hauptsächlich auf dessen Ehrlichkeit, wodurch natürlich nach Massgabe positiver Critik auch nichts festgestellt ist.

Ausführlich hat Viguier in seinen Anecdotes littéraires sur P. Corneille[28]) die Heraclius-Frage behandelt. Er bemüht sich, die Originalität Corneille's lediglich auf Grund der Annales ecclesiastici des Baronius, denen ja Corneille, wie er selbst angiebt, das Material und die Idee zu seinem Stück entnommen haben will[29]), festzustellen, eine Beweisführung, die indessen durchaus nicht überzeugend wirkt. Dann aber wendet er sich gegen die Ansichten Voltaire's, v. Schack's und Hartzembusch's[30]). Die des Ersteren sind mit Leichtigkeit widerlegt. Wenn derselbe das Jahr, in welchem das Stück Calderon's zum ersten Male im Druck erscheint — das wichtigste Entscheidungsmoment für den Streitpunct, wie man nachher sehen wird — durch ein dit-on festzustellen wagt, so darf man sich nicht wundern, wenn Viguier sich über diesen vom Zaune gebrochenen Gelegenheitsgrund lustig macht. Ebenso wenig Schwierigkeit verursacht es diesem den Ausspruch des Emanuel de Guera zurückzuweisen, auf den sich Voltaire beruft. Dieser „docteur très-instruit de tout ce qui concernait Calderon", wie

26) Hartzembusch Catal. chronologico p. 662: „Calderon pues, testigos sus entremeses, no sabia el frances." Gesch. d. Dr. X. 485.

Voltaire schreibt in seiner Dissertation sur l'Héraclius de Calderon: „On m'assure d'ailleurs que Calderon ne savait pas le français et qu'il „n'avait même aucune connaissance du latin ni de l'histoire." Die Behauptung, dass Calderon keine Kenntnisse im Lateinischen besessen habe, ist wohl total unzulässig. Denn es wird berichtet (v. Schack III. 39), dass der spanische Dichter auf der Universität Salamanca besonders eifrig den Studien der Mathematik, Philosophie, des Civil- und canonischen Rechts oblag. Da hat er ohne Latein doch wohl nicht fertig werden können!

27) Hist. du Théâtre franç. tome VII. 92 et 93.

28) Einzelne Bruchstücke davon sind in der Corneille-Ausgabe von Marty-Laveaux wiedergegeben (V. 122—135).

29) In seinem Scriptum Au Lecteur.

30) Lettre de Viguier à M. Marty-Laveaux. Oeuvres de Corneille V. 134.

Voltaire sagt, hatte nach dem Tode des spanischen Dichters eine critische Durchsicht und Sammlung seiner Werke unternommen. Bei dieser Gelegenheit sagt er: „Lo que mas admiro y admire en esto raro ingenio fué che a ninguno imitó“[31]). Calderon ist aber durchaus nicht im Vollbesitz eines solchen Ruhmes. Auch ihm hat die Critik Nachahmungen und Entlehnungen nachgewiesen. (Man sehe v. Schack II. 54 –57)[32]).

Ausserdem bezichtigt Viguier Voltaire mehrerer Uebersetzungsfehler. Da mir der Original-Text des spanischen Dramas nicht zu Gebote steht, so kann ich mit Hülfe der Voltaire'schen Uebersetzung nur einen Fall controlliren. Man findet in derselben im ersten Act (première journée) folgende Stelle:

Phocas: Quoi! L'empereur Maurice était-il donc plus que l'empereur Phocas?
Les deux: Oui.
Phocas: Et qu'est donc Phocas?
Les deux: Rien.
Phocas: O fortuné Maurice, ô malheureux Phocas etc.

Viguier giebt dafür folgende Uebersetzung:

Ph.: Maurice est donc le plus noble?
Tous deux: Oui.
Ph.: Et Phocas?
Tous deux: Non.

---

31) Dissertation sur l'Héraclius de Calderon.

32) Als Vorbild z. B. zu dem „En esta vida todo es verdad y todo mentira“ hat La Rueda de la fortuna von Mira de Mescua gedient. (v. Schack III. 58; Gesch. d. Dr. X. 566.)

Klein kann demnach nicht umhin zu äussern: ... . . . welcher Heraclius (Corneille's nämlich) indessen eine noch grössere Verwandschaft mit „Mescua's Glücksrad darweist, so dass der grosse Corneille wohl auch „einen grossen Griff in Mescua's Glückstopf der Fortuna gethan haben „könnte“ (X. 566). Es käme noch darauf an, eine genaue critische Vergleichung aller drei Stücke anzustellen und namentlich den realen Werth der Behauptung Klein's in Betreff Mira de Mescua's und Corneille's zu bestimmen.

Interessant ist es übrigens, dass Mira de Mescua schon das gethan hat, was Corneille gewissermassen als seine Erfindung angiebt. Er hat nämlich gleichfalls in richtiger dramatischer Erkenntniss die Geburt des Heraclius gefälscht.

Das rien Voltaire's soll nun, wie Viguier behauptet, ein contre-sens sein. Nach seiner Uebersetzung „Et Phocas?“ ist es allerdings der Fall. Auf das „Et qu'est donc Phocas?“ antwortet rien sehr correct. Die Behauptung Viguiers bedarf demnach noch der näheren Erklärung.

v. Schack befindet sich hinsichtlich seines Urtheils über das Prioritätsrecht Calderon's, wie bei der Corneille-Diamante-Frage in arger Verlegenheit, aus der er aber diesmal mit Hülfe einer Angabe Hartzembusch's (S. w. u.) wieder herauskommt. Er betrachtet den Heraclius als eine misslungene Nachahmung (III. 171) und verficht zuerst die Priorität Calderon's (III. Anmerk. 61) dadurch, dass er Calderon's Drama schon 1637 gedruckt sein lässt. Im dritten Bande p. 289 verwirft er aber diese Zahl und — beruft sich auf das Urtheil Voltaire's. Somit kommt er aus dem Regen in die Traufe, und es ist gewiss eine ebenso bequeme als auch angenehme Aufgabe für Viguier, in Bezug darauf v. Schack zurecht weisen zu können. Schliesslich aber beruft dieser sich in letzter Instanz auf das schon oben angedeutete Urtheil Hartzembusch's (im Nachtrage des dritten Bandes p. 104): „Hartzembusch hat in seiner Ausgabe „des Calderon bis zur Evidenz nachgewiesen, dass dieses „Dichters En esta vida todo es verdad y todo mentira schon „im Jahre 1622 geschrieben ist, so dass nunmehr alle etwa „vorhanden gewesenen Zweifel über die Priorität dieses Stückes „vor Corneille's Heraclius gehoben sind.“

In dieser Zeitangabe Hartzembusch's einerseits und in der Behauptung Viguier's andrerseits, dass vor 1664[33]) das Calderon'sche Stück überhaupt nicht erschienen sei, gipfelt der Streit und harrt noch heutigen Tages seiner Entscheidung. Ich bedaure, keinen klaren Einblick in die Widerlegung der Gründe Hartzembusch's von Seiten Viguier's gewonnen zu haben, welche dieser in dem Brief an Marty-Laveaux unternimmt, da mir das Werk des spanischen Critikers nicht zur Verfügung steht.

Klein acceptirt wie v. Schack die Ansicht Hartzembusch's (Gesch. d. Dr. X. 464).

---

33) En esta vida etc. steht im 3. Bande der ältesten Ausgabe der Schauspiele Calderon's. Dieser Band datirt vom Jahre 1664.

Zum Schluss will ich noch eine Conjectur anführen, die hinsichtlich des Prioritätsrechts von allen anderen isolirt dasteht und von Guizot in seinem Werke Corneille et son temps pag. 202 Anm. 3 aufgestellt ist. Derselbe erkennt die Priorität Calderon's an und sagt unter anderem: „On pourrait „supposer que Corneille n'aurait eu connaissance de la pièce „de Calderon que par quelque extrait[34]) envoyé en France „dans le temps de la représentation, où il aurait trouvé l'idée „de la situation principale et quelques vers marquants. Ce „qui pourrait soutenir cette supposition, c'est qu'on prétend „que la pièce de Calderon n'a été imprimée qu'après 1645, „époque de la représentation d'Héraclius (Voyez Oeuvres de „Corneille p. XXXV de l'avertissement, édition de 1758)." Diese Vermuthung ist denn doch zu willkürlich, um entscheidend in den Streit eingreifen zu können.

Man sieht die in Rede stehende Frage ist ziemlich verwickelt und ganz analog dem Corneille-Diamante-Disput. Wer weiss, wann sie endgültig gelöst werden wird! Vielleicht findet sich auch hier ein Deus ex machina, wenn auch nicht in Gestalt aufgefundener Processacten. Einstweilen darf unserer Ansicht nach das Stück Calderon's als Originalstück betrachtet werden. Sollte in Zukunft einmal die Angelegenheit für ihn zweifellos entschieden werden, so bekäme der Glaube an die soviel gerühmte, so häufig als Palliativ gegen Plagiatverdächtigungen benutzte Ehrlichkeit Corneille's einen argen Stoss.

Don Sanche d'Aragon (1650).

Ueber diese comédie héroïque ist wenig zu sagen. Corneille giebt in seinem Examen die spanische Comödie el Palacio confuso und den Roman Dom Pélage als Quellen an. Hinsichtlich der Autorschaft des Palacio confuso sind die Meinungen getheilt. Puibusque und v. Schack entscheiden sich für Lope de Vega, Ticknor für Mira de Mescue. Der spanische Critiker la Huerta[35]) giebt in seinem Catalogo alpha-

34) Das Vorhandensein eines solchen „extrait" ist aber in keiner Weise festgestellt!

35) Marty-Laveaux, Oeuvres de P. Corneille. V. 414.

betico de la comedia, der einen Theil seines Theatro hespañol bildet, einen Palacio confuso von Mira de Mescua und ein Stück gleichen Titels von Lope de Vega an. Er sagt aber in einer Vorrede, die Hartzenbusch im 4. Bande seines Calderon anführt, dass er nur den Palacio confuso[35]) von Mira de Mescua gesehen habe. Das Stück von Lope de Vega wäre ihm nie unter die Augen gekommen.

Der Verfasser des Dom Pelage ou l'entrée des Maures en Espagne ist der sieur de Juuenel. Dieser Roman erschien 1645 in Paris bei Guillaume Macé.

Horace (1640)[36]).

„Bien peu de personnes, même des plus lettrées, soup-„çonnent l'existence des tragédies antérieures à celle de Cor-„neille sur le combat des Horaces et des Curiaces." So leitet Marty-Laveaux seine Notiz über den Horace ein (III. 245). Dieser Ausspruch, der in erster Linie wohl nur für Frankreich berechnet ist, dürfte auch auf das Ausland Anwendung finden. Es giebt drei Horatiertragödien[37]), die vor Corneille verfasst und nach Ansicht des Marty-Laveaux nur in Folge des Horace die Aufmerksamkeit einiger Wissbegieriger auf sich gezogen haben. Deshalb nimmt es sich sonderbar aus, wenn die Biographie générale (Artikel über Corneille) schreibt: „Corneille abandonnant plusieurs projets d'imitations espagno-

36) Nach neuester Feststellung (Marty-Laveaux, Oeuvres de Corn. III. 248 249) ist dies die richtige Jahreszahl für die erste Aufführung der tragédie d'Horace. Die Angaben Kreyssig's 1638 und Demogeot's 1639 sind also nicht correct. Ausserdem ist zu bemerken, dass die tragédie d'Horace noch vor dem Cinna verfasst und gespielt wurde (M-L., Oeuvres de Corn. III. 364). Dieserhalb müsste der Vers Boileau's (Epître à Racine): „Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance", also besser so lauten: „Du Cid persécuté Horace prit naissance."

37) Es giebt ausserdem noch eine Horatiertragödie, die später als der Horace verfasst wurde. Es ist dies die Horazia von dem Conte Saverio Pansuti, welche ungefähr nach 1725 mit vielem Beifall in Neapel aufgeführt wurde. Horazia ist Name der Titelheldin. (Gesch. d. Dr. VI, 2 p. 174). Klein spricht sich über das Stück als eventuelle Nachahmung nicht aus. Es bleibt also noch die Frage offen, ob die Horazia von Pansuti eine selbständige Leistung, oder einer der vorhergehenden Tragödien gleichen Inhalts entlehnt ist.

„les, qu'il avait conçus, chercha un sujet que personne n'eût „traité avant lui, que lui seul pût avoir l'audace de traiter, „qui, pour être mis sur la scène, exigeât des efforts, disons „mieux, des prodiges d'invention; et il créa Horace“[38]).

Der erste, welcher eine Horatiertragödie verfasste, ist der Italiäner Pietro Aretino, genannt der Göttliche. Sein Stück[39]) La Horazia[40]), das nie aufgeführt wurde, erschien zuerst 1546 zu Venedig im Druck. Dasselbe hat der Literarhistoriker Signorelli[41]) zuerst mit dem Horace Corneille's in Beziehung gebracht und behauptet, dass Letzterer die Horazia-Comödie gekannt und benutzt habe. Dieser Ansicht tritt der französische Critiker Ginguené in seiner Histoire littéraire d'Italie IIe partie, chapitre XXI 2e édition, tome VI p. 128—143 entgegen. Weiter scheint sich dieser literarische Meinungsaustausch nicht ausgedehnt zu haben. Neuerdings hat Klein in seiner Geschichte des Dramas (V. 356—374) die Frage wieder aufgenommen, und zwar energischer als Signorelli es gethan. Er giebt nämlich — was dieser unterlassen hat — Belegstellen für seine Behauptungen an und entscheidet natürlich zu Ungunsten Corneille's.

Die zweite Horatiertragödie ist französischen Ursprungs und erschien 1596 zu Paris mit mehreren anderen Dichtungen in einem Bande, betitelt „les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers“. Sie hatte den speciellen Titel tragédie d'Horace trigemine. Es ist dieselbe eine unbedeutende Leistung und kein Zusammenhang zwischen ihr und dem Horace Corneille's festzustellen.

38) Die Biographie universelle bedient sich verbotenus derselben Ausdrucksweise: „ . . . chercha un sujet etc. . . . exigeat des prodiges d'invention.“ Offenbar haben die Verfasser der betreffenden Artikel aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft. (In einer Anmerkung werden jedoch schon in der Biog. univ. berichtigend die Tragödien von Aretino und Laudun Sieur d'Aigaliers genannt.)

39) Nach Klein ist die Horazia eine wörtliche, scenenlose Wiedergabe der Erzählung des Livius. Gesch. d. Dr. V. 356.

40) Klein, Gesch. d. Dr. V. 374: „La Horazia ist Collectivname und bezeichnet Orazia-Tragedia, analog dem Titel der Terenz'schen Comödie Andria oder dem griechischen Collectivum Oresteia.“

41) Storia critica de' teatri, Napoli V Orsino 1788, tomo III. 121—126.

Die dritte Behandlung der Fabel von den Horatiern und Curiatiern findet man in dem Hermano honrado von Lope de Vega. Dieses Drama wird häufig[41a]) als Quelle angegeben aus der Corneille geschöpft haben soll. Indessen scheinen die Argumente dafür nie von Belang gewesen zu sein. Spanische Critik mag wohl zuerst die Kenntniss und Benutzung des Hermano honrado von Seiten Corneille's behauptet haben. So sagt z. B. Don Eugenio de Ochoa in seinem Teatro escogido de Lope de Vega p. 515, Baudry Paris: „No insertamos „ciertamente este drama en nuestra coleccion con el objeto „de eclipsar en lo mas minimo la gloria del célebre autor de „los Horacios, pues sin remota comparacion esta última tragedia „es mucho mejor que la pieza de Lope de Vega. Pero así „como confesamos esto, diremos con la misma buena fe que „estamos convencidos à no dudarlo de que Corneille tomó de „poeta español el pensamiento de su tragedia, aunque no lo „declaró como el Cid etc. . . . La causa de esta omision fué „sin duda que Corneille tomó muy poco de Lope; etc.“

Durch obiges unverblümtes Zugeständniss der Inferiorität des Hermano honrado die Beweiskraft für dessen Einwirkung auf den Horace Corneille's erhöhen zu wollen, ist jedenfalls ein Verfahren, das den Forderungen einer rationellen Critik nicht im mindesten genügt. Ueberdies würde das „muy poco“, das Corneille dem Lope entlehnt haben soll, grade genügen, um des Ersteren Ehrlichkeit[41b]) in einem zweifelhaften Lichte erscheinen zu lassen. Alsdann bemüht sich Ochoa noch an-

---

41a) Nach dem Ausspruch französischer Critik selbst hätte der Hermano honrado die grösste Anwartschaft auf den Ruhm, von Corneille benutzt zu sein. „Toutefois, sagt Marty-Laveaux (III. 248), si Corneille „n'a pas eu de lui-même la pensée d'écrire une tragédie d'Horace, c'est „probablement l'ouvrage de Lope plutôt que tout autre, qui la lui a „suggérée, car à cette époque il était naturel qu'il interrogeât le théâtre „espagnol avec une curiosité que ne pouvaient exciter en lui au même „degré de froides amplifications (nämlich La Horazia von Aretino und „der Horace trigemine von Laudun d'Aigaliers) composées ailleurs pour „la lecture plûtot que pour la scène.“

41b) Der spanische Critiker sagt nämlich in Bezug auf das muy poco que Corneille tomó de Lope: „Decimos que esta debe ser la causa, „pues es público y notorio el candor, que tanto el honra, con que confe„saba Corneille los que él mismo califica de „larcins“ (hurtos).“

derweitig in höchst naiver Weise zu begründen: „En apoyo „de esta conjetura, sagt er, recordaremas que el verdadero „título de la tragedia francesa, el que le dió su autor, no es „los Horacios sino Horacio", und beruft sich auf Corneille's Widmungsworte in seinem Schreiben an Richelieu. Im Anschluss daran sagt er ferner: „Este título de Horacio á secas, „puede muy bien no ser mas que una mera variante del „Hermano honrado, al cual se parece mucho mas que el de „los Horacios, que la costumbre le ha dado en lo sucesivo . . ." Das heisst doch wirklich mit Worten spielen, wenn man den Titel Horace als eine Variante des Ausdrucks Hermano honrado bezeichnet. Es ist richtig, nach Corneille's Angabe muss sein Stück Horace und nicht les Horaces heissen. Wie wenig aber diese Argumentation Ochoa's wiegt, erhellt aus Folgendem. Ich habe nämlich gefunden, dass Lope de Vega selbst in dem Verzeichniss, welches er in der Vorrede zum Peregrino en su patria von seinem Stücke giebt, der in Rede stehenden tragi-comedia famosa den Titel Los Horacios[42]) zuertheilt. Erst im Inhaltsverzeichniss der alten Gesammtausgabe von Lope's Comödien, welches von Nicolas Antonio verfasst und von v. Schack vervollständigt ist, sehen wir das Stück mit El honrado hermano bezeichnet, und zwar unter der Rubrik des 18. Bandes, Madrid 1623.[43]) Dieser Titel scheint sich meiner Meinung nach aus folgenden Worten des Horacio im Hermano honrado heraus gebildet zu haben (Teatro escogido p. 547; A. III, 11):

„Mas quiero que Roma diga,
„Que he sido un honrado hermano
„Y por que tal me castiga
„Que un defensor cindadano
„De la ley, que á muerte obliga.

So hat denn wahrscheinlich der Gebrauch für los Horacios El honrado hermano substituirt, grade wie in Frankreich umgekehrt aus Horace les Horaces geworden ist.

42) Siehe das Verzeichniss bei v. Schack, II pag. 700 Mitte der 2. Columne.

43) Und nicht 1622, wie Marty-Laveaux angiebt.

Was nun die Beweisführung des spanischen Critikers anbelangt, so ist es einleuchtend, dass sie in Folge ihrer Oberflächlichkeit nichts zur Lösung der Frage beiträgt.

v. Schack enthält sich gänzlich einer Entscheidung in dieser Angelegenheit. Klein hingegen bemüht sich in seiner Geschichte des Dramas (X. 303—340), mit aller Macht, indessen fast ohne jegliche Textbelege, Aehnlichkeit dramatischer Entwicklung darzulegen. Seine Beweisführung aber, so gekünstelt, so gedrechselt und stellenweis sogar bombastisch ausstaffirt, vermag keine rechte Ueberzeugung zu erwecken, dass Corneille wirklich den Honrado hermano benutzt habe, ganz abgesehen davon, dass man durch die nach äusserem Effect haschende critische Methode Klein's — wie er sie leider zu oft zum Nachtheil seines sonst bewunderungswürdigen Werkes anwendet, — sich eher abgestossen als angezogen fühlt. Ich werde mich bei der Widerlegung auf die rein sachlichen Momente, die ja doch schliesslich allein den Ausschlag geben können, beschränken und von der ästhetischen Polemik Klein's gänzlich absehen.

Von vorn herein ist nun zu bemerken, dass bei der Prüfung auf Nachahmung nur der dritte und zugleich letzte Act des Honrado hermano in Betracht kommt. Die ersten beiden können überhaupt nicht in den Bereich der Untersuchung gezogen werden, weil sie, streng genommen, weiter nichts enthalten, als die Häufung von allerlei Zufälligkeiten[44]), als da sind: Gegenseitige Raubzüge der Albaner und Römer, Weiberentführung, Liebesabenteuer im spanischen Styl, Sendung von Gesandtschaften etc. Alles dies steht in gar keinem Zusammenhang mit dem dramatischen Motiv, das schon in dem Titel Honrado hermano angedeutet ist, und giebt der tragi-comedia famosa so recht den Character eines Spectakelstücks. Erst mit dem dritten Act beginnt das eigentliche Drama. Klein, dem es nicht darauf ankommt, aus den Fehlern Lope's Capital zu Ungunsten Corneille's zu schlagen, scheut sich demnach nicht zu äussern: „Der Franzose hat

44) Marty-Laveaux sagt deshalb nicht mit Unrecht: „Le sujet de „cette pièce se détache à peine sur un canevas d'aventures bizarres.“ III. 246.

„allen Grund, mit dem Stoff von Lope's letztem Act für seine „fünf Acte Haus zu halten" (X. 321). Eine solche müssige Redensart widerlegen, hiesse ihr den Schein des Rechtes zugestehen.

Den ersten Beweis für die Nachahmung Corneille's glaubt Klein durch folgende Behauptung gegeben zu haben: „Uebri„gens treffen wir hier auch die ersten deutlichen Spuren, „dass Corneille Lope's Horatierstück vor Augen hatte und „benutzte. Manche Stelle in Tulio's und Mecio's Uebereinkunft findet sich fast wörtlich in Corneille's von seinem Curiace darüber an Julie erstatteten Bericht" (X. 325). Eine critische Analyse dieser „deutlichen Spuren" wird nun zeigen, wie sie in nichts zerrinnen, und wie der Ausspruch „manche Stelle findet sich fast wörtlich etc." lediglich feststellt, dass Klein's critischer Blick hier getäuscht worden ist. Denn sämmtliche Phrasen, deren Sinn sich bei der Wiedergabe der Rede bei Livius im Horace und Hermano honrado deckt, sind eine mehr oder weniger wörtliche Reproduction des lateinischen Textes, mit Ausnahme einer einzigen: „Nous sommes vos „voisins, nos filles sont vos femmes" (Hor. I, 3), welche an das spanische „Deudos somos, vecinos y parientes" (Herm. honr. III, 1) anklingt. Dies sind die einzigen Verse, welche Klein als Belegstelle für obige Behauptung anführt. Ich will zum Beweis für meine Ansicht, dass alle Aehnlichkeit in dem Livius'schen Text ihre einfache Erklärung findet, einen Passus anführen, der allenfalls hinsichtlich des Wortlautes bei Lope und Corneille übereinstimmt. Die übrigen Stellen haben wohl gleichen Sinn, aber nicht gleiche Phrasen:

„Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles,
„Où la mort des vaincus affoiblit les vainqueurs,
„Et le plus beau triomphe est arrosé de pleurs?
„Nos ennemis communs attendent avec joie
„Qu' un des partis défait leur donne l'autre en proie,
„Lassé, demi-rompu, vainqueur mais pour tout fruit,
„Dénué d'un secours par lui-même détruit. I, 3.

Diese Stelle entspricht folgender spanischen:

„Supe como los Volscos, y de Etruria
„Mueven á Roma y Alba injusta guerra
„Viéndonos encontrados, he sabido

„Que la suspenden, esperando solo
„El fin de la batalla, porque luego
„Al que venciere acometiendo, venzen,
„Pues, aunque vencedor, quedará flaco", etc. III, 1.

Und nun betrachte man den Textlaut bei Livius Cap. 23:

„Illud te, Tullum monitum velim: etrusca res quanta „circa nos teque maxime sit, quo propior es Volscis, hoc ma„gis scis: multum illi terra, plurimum mari pollent. Memor „esto, jam cum signum pugnae dabis, has duas acies specta„culo fore, ut fessos confectosque simul victorem ac victum „aggrediantur."

Es ist ersichtlich, wie wenig Wörtlichkeit zwischen Corneille und Lope herrscht. Ersterer giebt auf eine freie Weise die Rede des Livius wieder, während Letzterer, wie überhaupt in seiner ganzen Rede, sich streng an den römischen Historiker hält. Die Auseinandersetzung des Mecio ist schliesslich weiter nichts als die wörtliche Wiedergabe der Worte des Mettus Fuffetius, während man den Bericht des Curiace gewissermassen als die poetische Paraphrase der lateinischen Prosa betrachten kann.

Wenngleich nun auch das Uebergewicht an poetischem Schwung die Leistung Corneille's im Vergleich mit der trocknen Reproduction Lope's vortrefflich erscheinen lässt, so kann ich doch nicht den Ausspruch Voltaire's (Remarques sur les Horaces) gut heissen, der da lautet: „J'ose dire que dans ce „discours imité de Tite-Live l'auteur français est au dessus „du romain, plus nerveux, plus touchant . . ." Zuvörderst ist zu beachten, dass Livius garnicht dem römischen Geiste und der Situation entsprochen haben würde, wenn er hätte Rührung erwecken wollen. Dafür waren die alten Römer denn doch sehr wenig empfänglich. Was beabsichtigte der römische Schriftsteller mit den Worten, die er dem Mettus in den Mund legte, wohl anderes, als die erste Regung jener bewunderungswürdigen, berechnenden und kaltblütigen Politik darzuthun, die später in den ersten Zeiten der Republik niemals durch irgend welche Gefühle und persönliche Verhältnisse hat beeinflusst werden können? Wir erkennen in der Rede den Reflex jener so oft angestaunten Staatsraison, der das Individuum nichts, das Gemeingut alles galt. Die Volsker

und Etrusker drohen und lauern auf den Moment, wo sie über die Parteien, nachdem diese sich im Kampf gegenseitig geschwächt haben, herfallen und sie leichten Kaufs unterjochen können. Das ist das leitende Argument in der Rede des Mettus; das findet bei den Römern Verständniss und führt die Einigung auf Kosten des Zweikampfs herbei, welcher modus vivendi wahrhaftig nicht geeignet ist, Rührung zu erwecken. Die verwandtschaftlichen Beziehungen beider Völker, der Römer und Albaner, sind übrigens nur kurz und flüchtig ohne jegliche Betonung in folgendem Satz der Rede berührt: „eu„pido imperii duos cognatos vicinosque populos ad arma „stipulat." Wie also Voltaire aus der Rede im Livius irgend etwas Rührendes — das liegt doch in dem „plus touchant" — hat herauslesen können, ist mir unklar. Nervig ist sie allerdings und ich behaupte getrost, dass ihre practischen Worte, die nur für den nüchternen Verstand berechnet sind, doch mehr Energie und Kraft besitzen als die Verse Corneille's. Diese in der That zielen auf Rührung ab. Der Dichter lässt die Rede durch Curiace der Camille und Julie berichten. Da ist er nun auf Effect bedacht, soweit sich derselbe eben durch theatralische Declamation ermöglichen lässt. Curiace spricht zu seiner Braut; ein Grund mehr, um zu rühren. Zu diesem Zweck verlegt denn der Dichter den Schwerpunct der Rede und substituirt für die Vernunftgründe berechnender Staatsraison die Gefühlsmotive verwandtschaftlicher Beziehungen. Letztere hebt er gleich am Anfang der Rede durch folgende Verse hervor:

„Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes
„Et l'hymen nous a joints par tant et tant de noeuds,
„Qu'il est peu de nos fils qui ne sont vos neveux.
„Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes.
„Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?"

Er kommt darauf noch einmal zurück in dem Verse:

„Qui de si bons guerriers font de mauvais parents;"

und schliesslich sieht man den Gedanken sich noch in den Reflexionen weiter fortspinnen, die Curiace an die Rede des Mettus knüpft:

„Chacun jetant les yeux dans un rang ennemi,
„Reconnaît un beau-frère, un cousin, un ami;

„Ils s'étonnent comment leurs mains, de sang avides,
„Volaient, sans y penser, à tant de parricides,
„Et font paraître un front couvert tout à la fois
„D'horreur pour la bataille, et d'ardeur pour ce choix." I, 3.

Diese Umbildung der Rede ist dem Character des Curiace und der Situation entsprechend. Anders würde sie Corneille wohl geformt haben, wenn er sie dem Horace in den Mund gelegt hätte.

Bei Lope de Vega, der beide Könige auf der Bühne erscheinen lässt, wo sie persönlich mit einander verhandeln, ist das verwandtschaftliche Verhältniss beider Staaten ebenso nebensächlich berührt, wie bei Livius. Nur in den Worten: „Deudos somos, vecinos y parientes", wird darauf Bezug genommen, die, wie Klein behauptet, von Corneille in dem Verse:

„Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes"

als Nachahmung wiedergegeben sein sollen. Die Genesis dieses Gedankens ist aber für den französischen Dichter einfach in dem schon vermerkten Satz im Livius „cupido imperii duos cognatos vicinosque populos ad arma stimulat" zu suchen. Ferner berechtigt folgende Bemerkung des römischen Historikers gleichfalls dazu: „Bellum utrimque summa ope parabatur civili simillimum bello prope inter parentes natosque, Trojanam utramque prolem" etc. (Anfang des 23. Cap.) Die Worte civili simillimum bello hat auch Corneille in dem Verse:

„Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles"

sehr gut verwerthet.

Der Satz „nos filles sont vos femmes", der im Honrado hermano übrigens nicht anzutreffen ist, ergiebt sich von selbst aus dem Verhältniss des Horace zur Sabine. Dieselbe ist Albanerin und seine Frau. Bei Lope ist Horacio mit der Römerin Flavia verlobt.

Es ist hiermit bewiesen, dass durch die Rede im Hermano honrado eine Nachahmung von Seiten Corneille's nicht festzustellen ist. Eine solche glaubt Klein ferner durch folgendes zweites Argument nachgewiesen zu haben: „Lope's kleine „Scene (9, A. 3), sagt derselbe, wo der alte Cayo den drei „zum Kampf schreitenden Söhnen seinen römisch väterlichen „Ermahnungssegen in Octaven mitgiebt, ist so gewiss die „Embryo-Scene zu Corneille's würdigem vieil Horace und

„dessen Aussprache, Verhalten und Character etc.“ Dieses „gewiss“ wird aber durch nichts bewiesen. Mit diesen Worten hält Klein die Sache für abgethan.

Was die Ermahnung des alten Cayo anbelangt, so habe ich irgend welche besondere Schönheiten darin nicht entdecken können. Dieselbe gipfelt in den beiden Octaven:

„Mirad lo que os obliga, que esto os pida
„Roma, honor, padre, sangre hermano y vida.“

Die Erwiderung seines Sohnes Horacio ist höchst überflüssig und schwächt die Worte des Vaters bedeutend ab. Sehr abgeschmackt und plump finde ich die Schmeichelei, die in derselben der Sohn dem Vater macht:

Ojalá, que tú fueras escogido?
„Solo, señor, contra los tres Albanos,
„Que mas seguro á Roma hubiera sido“, etc.

Corneille's vieil Horace richtet an den in den Kampf ziehenden Sohn und zugleich an seinen Schwiegersohn in spe Curiace nur folgende bündige Aufforderung:

„J'en aurai soin. Allez, vos frères vous attendent,
„Ne pensez qu'aux devoirs que vos pays demandent.“

Der Dichter lässt ihn auch in richtiger psychologischer Erkenntniss an dem Seelenleben des Curiace theilnehmen[a], während der alte Graubart Cayo sich um seinen zukünftigen Schwiegersohn überhaupt nicht kümmert.

Was nun den Character des alten Horace im Allgemeinen anbelangt, so scheint er mir genügend durch folgende Worte im Livius gegeben zu sein: „Moti homines sunt in eo judicio, „maxime P. Horatio patre proclamante se filiam jure caesam „judicare: ni ita esset, patrio jure in filium animadversurum „fuisse.“ Diese vielmehr lieferten dem Corneille die Umrisse zu des alten Horace Characterzeichnung. Das jus patrium findet man auch in folgenden Versen betont:

„Chaque instant de sa vie, après ce lâche tour
„Met d'autant plus ma honte avec la sienne au jour.
„J'en romprai bien le cours, et ma juste colère

a) Curiace: „Quel adieu vous dirai-je et par quels compliments . . . .“
Le v. Hor.: „Ah n'attendrissez point ici mes sentiments,
„Pour vous encourager ma voix manque de termes“; etc. II. 8.

„Contre un indigne fils usant des droits d'un père,
„Saura bien faire voir dans sa punition
„L'éclatant désaveu d'une telle action."

In der Rede an den König (V, 3) wird abermals darauf hingewiesen:

. . . . „et ce bras paternel
„L'auroit déjà puni, s'il était criminel;
„J'aurois su mieux user de l'entière puissance
„Que me donnent sur lui les droits de la naissance."

Bei Lope ist diese Macht des Vaters über den Sohn in keiner Weise angedeutet. Dadurch verliert die Darstellung des alten Cayo bedeutend an Vollkommenheit. In der tragédie d'Horace aber erreicht grade durch den Hinweis auf seine väterliche Rechte die Characterzeichnung des alten Horace den Höhepunct ihrer Vollendung. Nur ein Vater, der wie dieser Gebieter über seinen Sohn ist, konnte im Vollgefühl dieser Gewalt das Qu'il mourût hervordonnern.

Was nun der Text im Livius beiden Heldenvätern ferner Gleichartiges für ihre Rede pro domo zu Gunsten des wegen Schwestermordes zum Tode verurtheilten Sohnes an die Hand giebt, darf natürlich nicht als Beweis für die Benutzung des alten Cayo von Seiten Corneille's gelten. Somit ist auch dieses Argument Klein's hinfällig.

Als drittes Beweismoment seiner Behauptung äussert Klein Folgendes: „Hat der französische Tragiker in seinem zweiten „Act manches dem Lope de Vega entlehnte Motiv gefälliger „und mit feinem Geschmack umwoben, so ist es die Façon „eben auch nur, die ihm eignet, wie die eines Pariser Filz-„hutes seinem Verfertiger immerhin anzurechnen wäre, ob-„schon dieser den dafür bereiteten Biberpelz aus Hanau be-„zogen. So hat z. B. Corneille in seiner Scene zwischen „Horace und Curiace, (II, 1) den rauhhaarigen Filz der schon „erwähnten Wetteiferscene (III, 6) nur geschmeidiger façon-„nirt und appretirt und ihr mit Bügeleisen und Bürste den „Glanz und Lüstre gegeben, Dank welchem" etc. (Gesch. d. Dr. X. 327). Welches sind denn die entlehnten Motive? Ich habe nichts von dem erspähen können. In der Lope'schen Scene kommt Curiacio zurück, um sich zu dem bevorstehenden Kampf seine Waffen aus dem Hause des Cayo zu holen

und trifft dort Horacio:

„Ni por ver la esposa mia,
„Que ya solo soy Curiacio,
„Por mis armas vengo aquí."

Nun folgt halb in Monostichon-Form ein Eisenfresser-Colloquium der vorzüglichsten Art, in dem so recht der Capitan Matamore, der modernisirte miles gloriosus des Plautus zum Vorschein kommt. Hiervon nur ein kleines Pröbchen:

Hor.: „Hay tal Curiacio en el mundo?
Cur.: „Hay tal Horacio en el suelo?
Hor.: „Yo no he tenido segundo,
„Sino es á Marte en el cielo
„Y á Pluton en el profundo
Cur.: „Yo no he tenido primero,
„Sino he sido en Troya á Eneas
„Y allá en Grecia, á Aquiles fiero."

Es ist zu bemerken, dass in dieser Scene Curiacio und Horacio bereits wissen, dass sie mit ihren Brüdern zum Kampf bestimmt sind. Dies ist in der nach Klein correlativen Scene (II, 1) bei Corneille nicht der Fall. Hier sind erst die Kämpen von Seiten Rom's angegeben, die der Albaner warten noch der Bestimmung. Schon deswegen können gleiche Motive in genannten Scenen nicht gut ausgesponnen werden, und es ist dies auch absolut nicht der Fall.

Seinen Haupttrumpf scheint aber der Verfasser der Geschichte des Dramas durch folgende Behauptung ausspielen zu wollen: „Bis zum vierten Act des Horace gelang es dem „grössten Tragiker der Franzosen, die Spuren seines Vorgän„gers in der Horatier-Tragi-Comedia: el honrado Hermano „geschickt genug mit dem Reisig seiner Loorbeerabfälle zu „verdecken . . . . Anders verhält es sich mit dem vierten, „dem Catastrophenact des Horace mit dem Schwestermord, „bezüglich dessen eine so offenbare Nachbildung des analogen „Vorganges in Lope's Honr. herm. (III, 11) bei so fraglicher „Verschönerung und Wirkungsverstärkung vorliegt, dass die „Verschweigung der Quelle einer hart an's Plagiat streifenden „Unterschlagung gleichkommt" (X. 333). Klein hält es für überflüssig, für diese Beschuldigung irgend welche Belege anzuführen. Mich wundert, dass er nicht wenigstens die schon

von französischen Critikern angegebene Stelle angiebt, um wenigstens einigermassen durch sachlichen Beweisgrund seine Ansicht zu verificiren.

Es sind dies die Verse:

Hor.: „Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire.
Cam.: „Recevez donc mes pleurs“ (IV, 5),

welche eine gewisse Aehnlichkeit mit folgender Stelle im Honr. herm. besitzen:

Julia: . . . . . .
„No vengo con alegría
„A celebrar este dia
„Sino con mi Clantotriste“ III. 11.

Diese Worte werden beziehungsweise an die mit der Waffenbeute geschmückten Brüder auf ihrem Triumphzuge gerichtet. Die ganze Scene ist beiden Dichtern inspirirt durch die Erzählung des betreffenden Vorganges im Livius. Hinsichtlich der beiden citirten Stellen sagt Marty-Laveaux, dass der Gedanke dort nicht anzutreffen sei. (Oeuvres de Corn. III. 248). Mir scheinen jedoch die Worte: . . . . . „cognitoque „super humeros fratris paludamento sponsi, quod ipsa confe„cerat, solvit crines et flebiliter nomine sponsum mortuum „appellat“ (Lib I. 24) die Aehnlichkeit genügend zu erklären. Dieses „flebiliter“ giebt beiden Dichtern das Thränenmotiv. Dass sie nun den Affect bei ihren Personen noch durch wörtlichen Hinweis vergrössern, kann durchaus nicht auffallen; denn solches geschieht bei den Affecten der Freude und des Schmerzes sehr häufig. Ist es nicht sehr natürlich, dass die Schwester speciell auf ihre Thränen hinweist, gleichsam um den Contrast zu vergrössern, da rings herum nur Freude und Jubel herrscht? Es dürfte wohl schwer sein auf diese schwache Spur von Aehnlichkeit die Ueberzeugung zu gründen, dass der Horace des Corneille eine Nachahmung des Honr. herm. sei.

Was nun die letzte in Pausch und Bogen aufgestellte Behauptung Klein's anbelangt, so ist die damit zugleich vindicirte Annahme en bloc doch eine starke Zumuthung. Kein Wunder, dass derselbe, wenn er seine Consequenzen zieht, schliesslich zu einem Ausspruch gelangt, dem gemäss Corneille aus einer einzigen Scene Lope's einen ganzen Act gebildet haben soll. Eine Inhaltsanalyse beider wird zeigen, wie wenig

Klein zu solchem Ergebniss Berechtigung hat. Die sieben Scenen des vierten Actes im Horace enthalten Folgendes: Fortdauer des väterlichen Zornes von Seiten des alten Horace über die von Julie gemeldete Flucht seines Sohnes. Bericht und Aufklärung darüber durch Valère, väterliche Tröstung und Ermahnung der Camille, ihr Rache- und Verzweiflungsmonolog, Todschlag derselben und die Vorwürfe, die Sabine darüber ihrem Gatten macht. Den Inhalt der Scene bei Lope bildet eine spaltenlange Ansprache und Verwünschung des Horacio von Seiten seiner Schwester Julia, mit der diese sofort in die Scene fällt, kurze Erwiderung des Ersteren und Tödtung der Letzteren, Fesselung des Horacio auf Befehl des Königs Tulio, Richterspruch desselben auf Tod mit Hinweis auf die zustehende Appellation an das Volk, standhafte resp. trotzige Haltung des Horacio und sein Verlangen, mit seiner Verlobten Flavia noch vor seinem Tode ehelich verbunden zu werden. — Man sieht, dass die 11. Scene des Honr. herm. und der 4. Act des Horace nur die Verwünschung der Schwester und deren Tödtung gemeinsam haben. Die Verurtheilung des Horace durch Tulle erfolgt erst im fünften Act.

Durch die bis jetzt geleistete Widerlegung glaube ich bewiesen zu haben, dass eine Benutzung des 3. Actes des Honr. herm. von Seiten Corneille's nicht stattgefunden hat. Demnach wäre die tragédie d'Horace, wenn man auch von den Behauptungen Signorelli's und Klein's hinsichtlich der Orazia des Aretino absieht, eine selbständige Schöpfung des französischen Dichters. Es darf deshalb nicht befremden, dass, da die Franzosen von dieser Ansicht durchdrungen sind, man Aeusserungen folgender Art zu lesen bekommt: „Le Cid avait eu, jus-„qu'à un certain point, des modèles au delà des Pyrénées, „Horace et Cinna n'en ont eu nulle part." (Hist. de France p. H. Martin XII. 137.) In Bezug auf den Herm. hon. hätte dies nun seine Richtigkeit. Denn dieses Stück ist so unbedeutend, dass es dem Namen Lope durchaus keine Ehre macht. Der Critiker Ochoa, der so leicht nichts auf den Dichter-Phönix Spaniens kommen lässt, sagt: „Mas á pesar de los „muchos defectos que deslucen esta pieza, y que casi todos „provienen de que sin duda el autor no meditó el plan ni „poco ni nada, hemos creido que nuestros lectores la verian

„con gusto por ser casi enteramente desconocida“ (Teatro escog. 515). Aus diesem Grunde nimmt sich folgendes Urtheil Puibusque's sonderbar aus: „. . . quoique remplie d'incohéren-„ces, sa tragi-comédie présente un intérêt plus vif peut-être „que celle de Corneille.“ Dieser Ausspruch, verbunden mit einer eigenthümlich abgefassten Inhaltsangabe, bringt mich auf die Vermuthung, dass Puibusque den Hon. herm. garnicht gelesen hat. Er sagt nämlich: „Le spectateur est transporté „alternativement d'Albe à Rome, il assiste au combat des frères „et au meurtre de la victime“[a]). Wenn man bedenkt, dass durch den ersten Satz, von Le spectateur bis à Rome der Inhalt der beiden ersten Acte gekennzeichnet sein soll, so ist das denn doch mehr als pragmatische Kürze. Der zweite Satz versetzt uns plötzlich gegen das Ende des 3. Actes. Schliesslich giebt uns Puibusque noch eine fragmentarische Probe des Verwünschung Julia's, Braut des Horacio. Lieber keine Inhaltsangabe als solche verstümmelte. Man bekommt dadurch nicht nur einen mangelhaften, sondern gradezu falschen Begriff von einem Stück.

Hiermit wäre die Aufgabe, welche ich mir in dieser Arbeit gestellt habe, erledigt. Ich kann aber nicht umhin, des allgemeinen Interesses wegen noch einige Curiositäten der Klein'schen Corneille-Critik an's Tageslicht zu ziehen. So macht dieselbe in allem Ernst den Versuch, dem französischen Dichter auch das berühmte Qu'il mourût streitig zu machen. Der Meinung Klein's nach ist dieser Ausruf folgender Stelle im Lustspiel Los mal casados de Valencia von Guillem de Castro entnommen:

Valeriane: „Que importa, si de tos ojos
„Ví salir rayos de fuego?
„Pues si me siento abrasar
„Con ellos el pecho mio
„Esclavio de mi albedrio,
„Que haré?

Ipolita: „Morir y callar.“ (Gesch. d. Dr. X. 331.)

Ebenso gut könnte man aber Corneille andere Bezugsquellen nachweisen. Wir finden etwas Aehnliches ausgedrückt (siehe

a) Hist. comp. II. 121.

Marty-Laveaux III. 325) in dem moriamur des Calpurnius (Titus Livius XXIII, XCIX), in dem moreretur inquies der Rede Cicero's pro Rabirio Postumo (X, 29). Schliesslich ist die Idee des qu'il mourût noch anzutreffen in folgenden Versen der tragédie des Juives von Garnier:

„C'est vergogne à un roi de survivre vaincu,
„Un bon coeur n'a jamais son malheur survécu.
„— Et qu'eussiez-vous pu faire? — Un acte magnanime
„Qui malgré le destin m'eût acquis de l'estime.
„Je fusse mort en roi, fièrement combattant
„Maint barbare adversaire à mes pieds abattant."

Das unbändige Verlangen, die Muse Corneille's coûte que coûte zu persifliren, verleitet Klein hinsichtlich des Qu'il mourût ausserdem zu folgendem eben nicht geistreichem Urtheil. Bei Besprechung der Horazia des Aretino sagt er nämlich: „ . . . Genug dass Aretin's Publio (identisch mit dem „vieil Horace) das Qu'il mourût hätte sagen können, wenn „er daran gedacht hätte. Und wer vor hundert Jahren vor „Corneille's Qu'il mourût seiner Zeit genug gethan, hat gelebt „für alle Zeiten. Mehr konnte das Qu'il mourût auch nicht."

Ebenso ist das berühmte „Moi" der Medea, das je pense, donc je suis der französischen Tragödie, wie H. Martin in seiner Histoire de France sich ausdrückt, dem Verfasser der Geschichte des Dramas ein Dorn im Auge. Dieses Kraftwort, das dem Medea superest in der Medea Seneca's entspricht, soll folgender Stelle des Calderon'schen Dramas La vida es sueño entlehnt sein:

Clot.: „Quien ha de ayudarte?
Ros.: „Yo!"

Seiner Corneille-Critik setzt Klein aber die Krone auf durch die Behauptung, dass der Polyeucte Corneille's nachgeahmt sei der geistlichen Tragödie Polietto von Bartolomei Seneducci, einem Edelmann aus Florenz, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts dichtete. Obgleich unser Critiker nicht bestimmen kann, welche Tragödie die ältere ist, so sagt er schliesslich doch Folgendes: „Die rudimentäre Behandlung „des Polietto schliesst eine Benutzung des kunstreicheren Po„lyeucte aus. . . Am meisten scheint uns die Scene zwischen „Corneille's Polyeucte und Pauline und zwischen Bartolomei's

„Pauline und Polietto auf eine Benutzung des Situationsmotivs „und einzelner Empfindungsäusserungen von Seiten Corneille's „hinzudeuten." (Gesch. d. Dr. VI, 1; 29 u. 30).

Dächte alle Welt so wie Klein, so hätte Corneille nur die Bedeutung eines gewöhnlichen Theaterscribenten. In der That leuchtet aus der Gesammtheit der Klein'schen Critik die Absicht hervor, denselben als solchen darzustellen. Die Critik bezweckt etwa nicht bloss, seine Abhängigkeit von dem spanischen Drama in den grellsten Farben auszumalen, sondern es wird in derselben schlechtweg der Versuch gemacht, ihm jede wahrhafte dichterische Befähigung abzusprechen. Wenn andere deutsche Critiker, wie Lessing, Schlegel und v. Schack, die französische Tragödie wegen ihrer Kunstmaximen schlechthin verwerfen, so lässt sich das wegen des zwischen französischen und deutschen Critikern herrschenden Meinungsunterschiedes in dem, was wahre Tragödie ist, begreifen. Die Zwangsjacke, welche sich die französische Tragödie durch die starre Beobachtung der fatalen Regeltrias zum Zweck dramatischer Einheit selbst angelegt hat, erweckt bei uns Deutschen viel zu sehr das Gefühl des Fremdartigen; der Mangel an Handlung insbesondere verleidet uns das Ganze zu sehr, als dass er durch die Schönheiten der Diction und die meisterhafte Durchführung des Kampfes zwischen Pflicht und Leidenschaft aufgewogen werden könnte. Aber niemals hat es ein Critiker gewagt, wie es Klein in der Geschichte des Dramas zu mehreren Malen thut, dem Corneille jegliches dichterisches Geschick abzusprechen und ihn, welchen die Franzosen als ihren grössten Tragiker verehren, und dessen Schöpfungen mit dem Geistesleben der Nation eng verwachsen sind, als einen Poeten ohne jegliches Genie hinzustellen.

Die so zu sagen aus Brodneid entsprossenen Invectiven seines Zeitgenossen Scudéry und die critischen Commentaires Voltaire's — so weit sie eben Tadel enthalten — sind nur zahme Medisancen gegen die galligen Sarcasmen Klein's. Was hat derselbe aber durch diese Kraftproduction seiner satirischen Begabung in der Corneille-Critik Positives geleistet? Im Grossen und Ganzen ist seine Critik die Reproduction von schon Gegebenem, und somit ist nur literarischer Staub aufgewirbelt worden. Trotz des emsigen Versuches seine Leis-

tung durch neue Zuthaten so zu sagen zu originalisiren, dürfte nur eine als wesentliche, literarische Neuigkeit gelten, und dies wäre die Benutzung des Bartolommei Seneducci. Indessen kommt es noch darauf an, ob diese Behauptung durch eine critische Untersuchung sich bewahrheitet, da sie leicht ein Ergebniss parteiischer Critik sein kann.

Das literarische Portrait, welches man von Corneille durch die Lectüre der Geschichte des Dramas bekommt, von seinen Verzerrungen zu befreien, d. h. durch einheitliche Widerlegung Wahrheit und Dichtung der gesammten Klein'schen Corneille-Critik von einander zu trennen und so zur Ehrenrettung des französischen Tragikers beizutragen, dürfte der Gegenstand einer besonderen Arbeit sein.

Lebenslauf.

Ich, Gustav Bolz, Sohn des Zimmermeisters A. Bolz, evangelischer Confession, wurde am 10. April 1848 zu Berlin geboren. Von Ostern 1855 an besuchte ich die Louisenstädtische Realschule daselbst und erhielt zu Michaelis 1867 das Zeugniss der Reife mit dem Prädicat „gut bestanden." Nachdem ich Ostern 1870 nach anderthalbjährigem Aufenthalt in der Prima am Köllnischen Gymnasium das Abiturienten-Examen absolvirt hatte, besuchte ich im ersten Semester die Universität zu Berlin. Von Michaelis 1870 bis Ostern 1874 studirte ich Mathematik in Greifswald. Von dieser Zeit an widmete ich mich ebendaselbst bis Michaelis 1877 dem Studium der neueren Sprachen.

Es sei mir noch an dieser Stelle gestattet, Herrn Professor Dr. Schmitz in Greifswald für die Anleitung, die er mir in meinen Studien gewährt hat, meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Berlin, im Januar 1878.